



Bolsas Universidade de Lisboa / Fundação Amadeu Dias

Edição 2010/2011

Relatório de Projecto

**“Cinema e Literatura: relação entre as duas no contexto brasileiro, de
Machado de Assis a Clarice Lispector”**

Bolseira: Catarina Oliveira

Faculdade de Letras

Curso: Estudos Artísticos – variante em Artes e Culturas Comparadas

Ano: 3º ano

Tutora: Prof.^a Dra. Clara Rowland

1. Enquadramento

O projecto “Cinema e Literatura: relação entre as duas artes no contexto brasileiro, de Machado de Assis a Clarice Lispector” surgiu da vontade de estudar as relações entre obras literárias e obras cinematográficas num contexto específico de modo a aprofundar e aplicar conhecimentos previamente adquiridos. O facto de ter frequentado a licenciatura de Artes e Culturas Comparadas ajudou em muito a criar um interesse no ambiente transdisciplinar que tanto a caracteriza.

2. Objectivo do projecto

O projecto teve como objectivo estudar criticamente a adaptação no cinema brasileiro, escolhendo-se como balizas temporais as obras adaptadas de Machado de Assis e Clarice Lispector. A escolha foi motivada pela frequência da unidade curricular Cinema e Literatura, no segundo ano da licenciatura e, mais tarde pela frequência em Literatura Brasileira: Narrativa. Deste modo, pretendeu-se unir duas áreas de estudos do meu interesse de modo a aprofundar as relações entre ambas. Aliado a este facto está ainda o interesse nos estudos interartes por possibilitarem o cruzamento das artes: tanto para a leitura das obras em causa e do cânone brasileiro, quanto para uma visão abrangente do cinema brasileiro.

3. Metodologia Aplicada

A metodologia partiu inicialmente da identificação de questões teóricas e do enquadramento do problema da adaptação numa visão histórica do cinema brasileiro, bem como da selecção de um *corpus* significativo que permitisse interrogar essas questões no contexto brasileiro. Num segundo momento, a metodologia aplicada consistiu na análise dos filmes a partir de uma comparação entre o livro e o filme.

Foi identificado o *corpus* a estudar, através da visualização de filmes com base em textos literários. Ao mesmo tempo, foi feita uma pesquisa bibliográfica acerca das relações entre cinema e literatura. Na segunda fase (de Janeiro a Maio), depois de delimitado o *corpus*, procedeu-se à sua análise tendo em conta a bibliografia teórica pesquisada. A redacção do relatório (de Junho a Julho) comporta uma maior reflexão cuja conclusão vai ao encontro dos objectivos definidos.

4. Resultados obtidos de acordo com o objectivo proposto

a. Primeira fase de investigação

Na primeira fase da investigação, procedeu-se à visualização de filmes com base em obras literárias. Entre eles, destacam-se: *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, baseado no romance homónimo de Raduan Nassar; *São Bernardo* (1971) de Leon Hirszman, baseado no romance homónimo de Graciliano Ramos; *Dom* (2003), de Moacyr Góes, baseado no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis; *Capitu* (1968) de Paulo Cesar Saraceni, baseado no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, e *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance homónimo de Graciliano Ramos. Simultaneamente, a pesquisa bibliográfica concentrou-se na leitura crítica de cinco livros. São eles: *Brazilian Cinema* (Robert Stam e Randal Johnson), *Nelson Pereira dos Santos – contemporary film directors* (Darlene J. Sadlier), *A theory of adaptation* (Linda Hutcheon) e *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* (Carmen Peña-Ardid). O livro de Stam e Johnson e o de Sadlier merecem destaque por terem sido o grande suporte teórico da investigação.

Em Janeiro, depois de reunidos materiais suficientes, foi-me possível executar a primeira ficha de leitura de dois artigos críticos de Robert Stam intitulados “Literature through film: realism, magic, and the art of Adaptation” – “Introduction” e “Chapter 7: Full Circle: From Cervantes to Magic Realism”. A leitura destes dois artigos permitiu a escolha de um *corpus* mais específico. O primeiro ponto a destacar do primeiro artigo permitiu averiguar as três noções que Stam dá de adaptação, que passo a enunciar: 1) algumas adaptações falham na “realização” daquilo que mais apreciamos nos romances, 2) algumas adaptações são melhores que outras e 3) algumas adaptações perdem o essencial dos romances. Contudo, Stam sublinha que a noção de fidelidade, tal como tradicionalmente utilizada nos estudos de adaptação e no discurso sobre as relações entre literatura e cinema, é questionável. Uma adaptação é automaticamente diferente e original conforme o *medium* que a representa. A transposição do livro – constituído por palavras – para o filme (música, efeitos sonoros, imagens) é por si só uma razão de que nem sempre se pode falar em fidelidade e até de uma indesejável (“undesirability”) referência à fidelidade. Significa isto que quando há a possibilidade de referência à fidelidade de um filme, o uso da palavra “fidelidade” nem sempre é adequado precisamente pela mudança radical de *medium*. Stam continua referindo que uma adaptação é nada menos que uma ressurreição de uma palavra original mas no sentido

de um novo discurso, de um *medium* diferente (Stam 2005). Isto é, adaptação pode ser uma reescrita, uma recriação, ou até mesmo um diálogo entre duas artes.

No segundo artigo, Stam apresenta o termo “magic realism” para o definir como uma expressão que reúne todas as estéticas alternativas que estão presentes na América Latina. Refere algumas estéticas presentes na arte brasileira, como por exemplo a “antropofagia” de Oswald de Andrade e a “estética da fome” de Glauber Rocha. Estas estéticas revalorizam o que é visto como negativo, especialmente aquilo que está relacionado com o discurso colonialista. O exemplo dado por Stam para analisar a noção de “magic realism” foi o filme *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, adaptação da obra homónima de Mário de Andrade, publicado em 1928, sendo considerado um poderoso precursor do realismo mágico.

Stam enumera alguns aspectos relevantes do romance como o facto de este estar repleto de transformações mágicas, conter um humor macabro e mutilações cómicas, personagens que se transformam em estrelas (tal como nos mitos indígenas) e uma amálgama de vários heróis das lendas americanas. O próprio nome do protagonista dá conta de uma instabilidade étnica/racial: “Maku” significa mau e “ima” grandioso. *Macunaíma*, “o herói sem carácter”, como figura no subtítulo, carece de carácter não apenas no sentido convencional da moral mas também a nível da coerência psicológica do próprio ego e da verosimilhança da personagem. O carnavalesco, presente no romance, transfere tudo o que é espiritual, ideal e abstracto para um nível material, para a esfera da terra e do corpo.

Em relação ao filme, Stam refere que, tal como o romance, também este cristaliza, pelo seu momento histórico, uma grande diversidade de energias culturais. Isto porque a adaptação condensa três grandes correntes: o modernismo cinematográfico do Cinema Novo, o movimento Tropicália e a política revolucionária e radical de 1968. Joaquim Pedro de Andrade transforma o canibalismo numa rampa de lançamento para a crítica às regras militares repressivas e ao modelo capitalista brasileiro chamado de “milagre económico”. O exemplo é o nascimento de *Macunaíma*, “the old, near death, giving bloody birth to the fresh and the new” (Stam 2005, 331). A lógica do carnaval é a do mundo ao contrário, em que os poderosos são ridicularizados e os reis ridículos são entronizados para depois serem destronados numa atmosfera relativamente cómica. Apesar de o filme se apresentar tanto grotesco como fantástico, a estética carnavalesca contém um certo realismo que aborda o dia-a-dia e os eventos contemporâneos. Tanto

no romance como no filme, o estereótipo negativo – canibalismo – é transformado num recurso artístico positivo.

No subcapítulo “Magic Realism à la Brésilienne”, Stam evoca algumas adaptações onde o realismo mágico está presente, sendo a maioria do realizador Nelson Pereira dos Santos¹. O primeiro filme a ser referido, *Tenda dos Milagres* (1977), a partir do romance homónimo de Jorge Amado, mostra uma solidariedade para com o candomblé ao apoiar as explicações “mágicas” dos eventos sobrenaturais em vez das teorias darwinistas. No segundo filme, *A Terceira Margem do Rio* (1994), o realizador encena cinco contos, das *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa, e transforma-os numa só história. *Vidas secas* (1963) de Graciliano Ramos surge ligado ao universo de Rosa no sentido de este também se passar no interior do Brasil, um aspecto que interessa a NPS. Por fim, o filme *Azyllo muito louco* (1970), embora não surja citado neste capítulo, levanta questões pertinentes pela sua visão alegórica.

Este foi o *corpus* delimitado no final de Janeiro, a partir dos textos de Stam, permitindo assim uma maior integração entre a pesquisa teórica e a análise de cada caso. Tentou-se, portanto, a partir da análise de quatro filmes do mesmo realizador, estudar a relação de NPS com os textos literários que decidiu adaptar e de que forma estes filmes se relacionam entre si.

b. Segunda fase da investigação

Neste ponto será feita a análise do *corpus* a partir de duas linhas de leitura que, uma vez identificadas, serviram de suporte para a análise dos quatro filmes: por um lado, a reflexão em torno da relação de NPS com os textos literários que decidiu adaptar, interrogando a ideia de adaptação que define cada um dos filmes em causa; e por outro a análise das questões transversais aos quatro filmes, com base no já referido livro de Darlene J. Sadlier, *Nelson Pereira dos Santos – contemporary film directors*, um estudo panorâmico sobre o cinema de NPS. Passo agora a descrever de forma sucinta os pontos principais desse percurso de análise.

1) *Vidas Secas* (1963), a partir de Graciliano Ramos.

Vidas Secas foi o primeiro filme escolhido para ser analisado pois representa um marco no Cinema Brasileiro, sendo considerado pela crítica como o filme que inaugurou a primeira fase do Cinema Novo. Carlos Diegues, num texto publicado em

¹ Para economia do relatório será, quando necessário, usada a abreviação NPS para substituir o nome completo do realizador.

Maio de 1962, define o Cinema Novo como uma forma de expressão em que está patente um tom mais pessoal por parte dos realizadores (Stam 1995, 64). Refere a influência do movimento da *politique des auteurs* e a do neo-realismo italiano, em que os realizadores “have taken their cameras and ‘gone out into the streets’ to film the marginalized majority of the Brazilian people in the ambience in which they live” (Stam 1995, 64). Neste sentido, o Brasil e os brasileiros passaram a ser a principal preocupação dos novos realizadores. Também Glauber Rocha define o Cinema Novo, de *Aruanda* a *Vidas Secas*, como aquele que “has narrated, described, poeticized, discussed, analyzed, and stimulated the themes of hunger: characters eating dirt and roots, characters stealing to eat, characters killing to eat, characters fleeing to eat” (Stam 1995, 68). Além destas noções de Diegues e Rocha, surge também a noção, proposta por Glauber, de “estética da fome”; sendo esta entendida não só como uma estética ou um tema relacionados com as condições de desenvolvimento do Brasil, mas também como um método de produção. Isto é, não existiam meios financeiros para fazer uma grande produção ou contratar actores famosos o que influenciou a forma como o filme foi feito.

Nelson Pereira dos Santos adaptou, pela primeira vez, um romance de Graciliano Ramos tendo por influência o sistema de produção do neo-realismo italiano. Ou seja, a captação do som directo, a não utilização de cenários construídos, actores amadores e o uso de elementos da realidade para mostrar os problemas sociais e económicos. Tal como nos filmes neo-realistas italianos, também *Vidas Secas* (1938) se baseia em personagens específicas para uma discussão a nível social, sendo ainda considerado uma obra canónica da cultura brasileira. Os principais temas do romance são a seca, a migração e a incomunicabilidade (as personagens são iletradas, mal conseguem estabelecer um diálogo, comunicando por gestos, grunhidos e monossílabos). Além destas razões que estiveram na base da escolha de Nelson Pereira dos Santos, o facto de o romance *Vidas Secas* se inserir no movimento literário do Regionalismo também vai ao encontro do Cinema Novo. Diz Nelson Werneck Sodré: “As paisagens, como nos textos, só falam quando são interrogadas. Tudo é mudo nas formas a que não sabemos insuflar um verbo”; “A natureza absorve, na ficção regionalista, o papel do homem e [e]ste vive em função dela, esmagado pela sua imponentia” (1960, 371, 373). Estas definições dão conta da aproximação entre o Regionalismo e o Cinema Novo no sentido em que ambos os movimentos se interessam por retratar uma natureza natural, sem

artifícios cuja realidade é vista como uma ponte entre o movimento literário e cinematográfico.

Darlene J. Sadlier refere a posição de NPS em relação à ideia de adaptação. Para ele, segundo a autora, esta não é uma prisão: “[It] leads to great discoveries... The essence of the book and its narrative structure... are a great stimulus that leads me to find solutions that neither minimize nor conceal the author’s universe” (2003, 35). Mais tarde, numa entrevista, diz NPS: “I appropriated those books because of my admiration for the work of the writer; by way of my profound connection with them, I discovered that I was the owner of the story. I think this is what happens in any adaption” (Sadlier 2003, 126). Por estas declarações podemos concluir que a ideia de adaptação de NPS passa por uma admiração em relação à obra literária, que o motiva de tal forma que a única maneira de a compreender na sua totalidade é transcrevê-la para outro *medium*, neste caso, para o cinema.

O romance de Graciliano Ramos é constituído por treze capítulos que podem ser considerados autónomos, no entanto, há pontos de ligação entre eles, por exemplo: a descrição de paisagens áridas, os pensamentos fragmentados das personagens, os seus problemas com a linguagem, a referência a seu Tomás e a cama de varas de Sinhá Vitória. Cada personagem é focalizada em capítulos diferentes, mostrando um afastamento que as torna solitárias tal como o meio que as rodeia.

NPS agrupou os vários capítulos do romance em três capítulos que mostram as três visitas à cidade (ida à cidade para acertar as contas com o patrão, festa na cidade e a fuga para a cidade no final), o que mostra a relação entre campo-cidade e entre a classe social e o poder político. Dá-se especial ênfase ao capítulo três do romance, “Cadeia”, em que Fabiano é preso depois de um jogo de cartas ter corrido mal. A sua prisão é humilhante porque não sabe qual a razão e, por isso, sente-se resignado: “Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu. [...] Achava-se tão perturbado que nem acreditava naquela desgraça” (Ramos 2006, 31). Entretanto, Fabiano é libertado da prisão mas o leitor não sabe como. No filme, NPS acrescenta a esta cena personagens que ajudam Fabiano a sair da prisão. Segundo Sadlier, esta adição à narrativa literária vem provar como o padre, o prefeito e o patrão de Fabiano se sujeitam às ordens do homem do cavalo – que podemos considerar como o Major/Capitão. Sadlier (2003, 39) considera dois aspectos importantes acerca desta cena. Ao mesmo tempo que os homens armados conseguem intimidar as autoridades locais, também conseguem intimidar Sinhá Vitória, que no

momento que os vê chegar sai da rua e esconde-se, mostrando-se nervosa e apreensiva. Depois do homem do cavalo ordenar a libertação do afilhado, o patrão vê Fabiano na prisão e também o manda embora. Os dois grupos (a família e os homens armados) encontram-se no caminho e o jovem que estava com Fabiano na prisão, ao ver o seu estado debilitado, oferece-lhe o cavalo. Ao chegarem ao cruzamento que levaria a família de volta à fazenda, o jovem convida Fabiano a juntar-se ao bando argumentado que “o capitão paga bem” – aqui Fabiano tem uma opção que o romance não oferece. Esta cena é especialmente marcante pela fotografia. A câmara fixa Fabiano no cavalo com a arma na mão em contraste com o céu mostrando um momento épico. Depois deste plano, Fabiano olha para a família, que acabara de encontrar Baleia (tinham-na perdido na festa), ouve os chocalhos dos bois, e sai do cavalo rejeitando a oferta. Esta cena mostra a ligação que Fabiano tem com a terra. Acerca disto diz Nelson Werneck Sodré que o regionalista “entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele” (1960, 372). O que está aqui em causa não é tanto uma vontade de sair do modo de vida que Fabiano tem mas sim uma vontade/desejo de estar perto daquilo que o define, neste caso, o ambiente que o rodeia (terras, animais) e a família.

NPS acrescenta outro ponto à narrativa literária, a cerimónia *bumba-meu-boi*. Ao inserir a cerimónia mostra a mudança de uma tradição cultural identitária de um povo num processo de entretenimento, em que as pessoas assistem à cerimónia sentadas e conversando entre si, mostrando até um certo aborrecimento. “The audience watches them ‘perform’ their daily lives and symbolically slay an ox. Dos Santos places the *bumba-meu-boi* in a context that reaffirms its popular yet feudal character” (Sadlier 2003, 38). A cerimónia é representada pelos trabalhadores para os dirigentes locais ao mesmo tempo que são mostradas cenas do sofrimento de Fabiano e de Sinhá Vitória com as crianças na rua sem saber o que fazer. Neste sentido, NPS, ao não mostrar a cerimónia de uma forma contínua e intercalando as cenas – entretenimento e sofrimento –, mostra um poder de dominação dos dirigentes locais em relação aos habitantes: primeiro, a oferta simbólica, o produto do trabalho, é oferecida aos opressores e depois o sofrimento de Fabiano causado injustamente por uma figura de poder.

O filme reelabora os dois capítulos finais para mostrar um maior desamparo das personagens. Com a vinda das aves vem a seca e Fabiano sai para procurar cactos, mas

estes estão secos e mortos. De seguida encontra o soldado amarelo, depois persegue Baleia e mata-a por não querer que ela sofra mais por uma suposta doença. A cena da morte de Baleia no romance apresenta-se com mais pormenores que podem escapar ao espectador do filme. Ramos toma o ponto de vista de Baleia. Baleia vê Fabiano com um objecto estranho, tem medo mas não pode morder Fabiano, afinal tinha crescido ao lado dele. Baleia não se dá conta do disparo, sente-se confusa, pensa nos seus deveres de reunir o gado, nem se apercebe que está fora de responsabilidades. Os seus últimos pensamentos são para a família: “Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (Ramos 2006, 91). O capítulo “Baleia” mostra a humanidade da cadela, a sua amizade para com a família, a partilha do mesmo sonho em querer uma vida melhor. No filme, a cena também é forte e dramática. Baleia tenta esconder-se de Fabiano que a persegue com uma espingarda. Depois de lhe acertar, Baleia refugia-se e deita-se. NPS usa a câmara subjectiva para mostrar o seu ponto de vista. Olha para a casa lembrando-se dos meninos, olha para os preás que não pode perseguir, fecha os olhos lentamente e morre. Depois um plano do sol intenso que entra pela casa a dentro, um *close-up* do focinho de Baleia confirmando a sua morte. Baleia foi aquela que teve mais voz ao longo de todo o filme, através dos seus latidos, ao contrário das outras personagens a que só tínhamos acesso aos seus pensamentos através da câmara subjectiva e de breves comentários. É na hora da sua morte que temos o seu ponto de vista, contrastando, mais uma vez, com as outras personagens. A acção termina como começou, a família atravessa lentamente o sertão ao som de um chiar das rodas dos carros de bois. Não sabemos se terão uma vida melhor depois da viagem ou mesmo se lhe sobreviverão.

2) *A Terceira Margem do Rio* (1993), a partir de João Guimarães Rosa

Em *A Terceira Margem do Rio*, Nelson Pereira dos Santos parte do conto “A Terceira Margem do Rio” do livro *Primeiras Estórias* (1962) de João Guimarães Rosa para criar a moldura do filme, relacionando-o com mais quatro contos: “Sequência”, “A menina de lá”, “Fatalidade” e “Os irmãos Dagobé”. Numa entrevista à revista de Estudos Avançados, NPS refere a razão pela qual decidiu escolher os cinco contos: “Quando reuni as condições de produção para realizar o filme [...] já havia decidido juntar ao conto escolhido mais quatro, mas procurando estruturar todos como se fosse uma única história. Para chegar a isso, encontrei um veio, a questão da loucura, segundo

a análise de Paulo Rónai” (2007, 342). Quer isto dizer que NPS reorganiza os contos numa relação de correlação através da diluição de ambientes e personagens de modo a conseguir uma narrativa lógica. Podemos especular que o facto de João Guimarães Rosa ser um autor canónico também pode ter motivado o realizador, que perante um conjunto de contos decidiu quebrar com uma estrutura muito própria e reescrever os cinco contos segundo uma suposta ideia comum.

O filme tem como protagonista Liojorge, uma personagem do conto “Os irmãos Dagobé”. Esta personagem vai encarnar ao longo de todo o filme as várias vozes narrativas dos outros contos, ou seja, os restantes narradores são filtrados por Liojorge. O ponto de partida do filme é a relação entre Liojorge e o pai. Um dia, inexplicavelmente, o pai decide passar o resto da vida numa canoa no rio, sendo este o eixo central do conto “A Terceira Margem do Rio”. A primeira parte do filme mostra a veneração que o filho tem em relação ao pai ao longo dos anos, mesmo este nunca aparecendo. A única prova da sua existência é um prato vazio que o filho lhe deixa todos os dias na margem do rio. Para marcar a evolução no tempo, NPS elabora um *raccord* em que o menino ao deixar a comida na margem quando se levanta já é um homem. Percebe-se então que passados alguns anos o filho continua com a mesma rotina. A certa altura, a irmã começa a pensar em partir para a cidade mas Liojorge permanece à espera do pai pois este é o único que o alimenta. Esta cena inicial da partida do pai constitui o enigma que os restantes contos tentam explicar. Esta tentativa de explicação perde-se quando a família se muda para a cidade. Só no final do filme é que Liojorge regressa à margem e, voltando a sentir a fidelidade para com o pai, chama-o para trocarem de lugar. Neste ponto, o filme afasta-se do conto pois vai arrastar o encontro entre filho e pai ao longo de todo o filme. “A Terceira Margem do Rio” serve apenas como ponto de partida e chegada no filme. Pelo que no filme, o conto é de certa forma desconstruído alterando o seu sentido e cortando a história. A narrativa cinematográfica evolui e Liojorge casa-se com a personagem feminina do conto “Sequência”; o casal tem uma filha, Nhinhinha do conto “A menina de lá”. A filha do casal, logo desde cedo, mostra os seus poderes mágicos em conseguir concretizar os desejos.

Entretanto, chega a seca e vai destruindo os campos de cultivo enquanto a água escasseia. Alva conversa com Liojorge, a única solução é sair dali e ir para a cidade. Liojorge discorda e diz que a solução é dizer a Nhinhinha para pedir chuva. Nhinhinha pede e começa a chover. À semelhança de *Vidas Secas*, aqui também há a ameaça da

seca. Apesar de o casal também discutir acerca das possibilidades de ficar ou partir, como Fabiano e Sinhá Vitória, Liojorge e Alva partem do sertão, mas não exclusivamente por causa da seca. A seca entra ainda no filme apenas como mais um pretexto para Nhinhinha expor os seus poderes, quando a família lhe pede para que faça chover. Ou seja, o tema da seca está em mais um filme de NPS, mas aqui não adquire o nível dramático e fatal que tem em *Vidas Secas*.

No dia em que pedem a Nhinhinha para que chova é o dia em que aparecem, repentinamente, quatro homens sinistros do conto “Os irmãos Dagobé”, que vêm perturbar a tranquilidade da família. Um deles tem especial interesse por Alva o que faz com que Liojorge seja obrigado a partir para a cidade para que não façam mal à mulher. Aqui, Liojorge deixa de se importar com o pai, apesar de lhe deixar um último prato de comida, que é roubado pelos irmãos. Esta partida pode ser analisada a partir de dois aspectos: a família está a fugir dos irmãos Dagobé mas também da seca que começava a fazer estragos nos campos de cultivo. Aqui a razão económica não é a razão imperativa mas se ela é referida na economia do filme, talvez a possamos considerar também como uma razão válida. A família migra para a cidade a fim de poder ter melhores condições, tanto ao nível da segurança como do bem-estar. É uma migração diferente da de *Vidas Secas*, em *A Terceira Margem do Rio* a família chega à cidade, tem uma casa, ganha dinheiro, ainda que às custas dos poderes de Nhinhinha. Os poderes mágicos de Nhinhinha podem ser vistos como milagres no sentido cristão do termo ou inseridos num realismo mágico que marca a obra de Guimarães Rosa. Ou podemos ainda analisar estes milagres como modo de questionar a realidade e de estes incorporarem o lado mágico presente nos contos de Guimarães Rosa. Neste ponto, o filme difere dos contos de *Primeiras Estórias* precisamente ao afastar-se do realismo mágico. O facto de a família ir para a cidade e grande parte do filme se passar lá, deixa de lado o universo sertanejo do princípio do filme. Os “milagres” que Nhinhinha faz também mudam, de querer um sapo e chuva passa a querer bombons que vê na televisão. A acção da modernidade da cidade afecta a família. O filme vai perdendo o tom místico e nostálgico que os contos têm à medida que se inicia um processo de degradação, começando pela exploração de Nhinhinha. O poder dos criminosos que dominam o bairro e, que na realidade que parece ter sido abandonado pelo Governo, a televisão que incentiva o consumo e as trocas materiais por milagres, fazem com que a cidade ganhe um contraste de extremos com o campo, sendo a cidade o equivalente ao

mal/degradação e o campo ao bem/harmonia. Ou seja, passamos de um realismo mágico a um realismo crítico.

Ao chegarem à casa da irmã, deparam-se com uma multidão de pessoas que não se assemelha em nada com o sítio da casa onde moravam no sertão. Além disso, a casa da irmã é pequena, os móveis quase se amontoam não dando espaço para a circulação e uma televisão que está sempre ligada. Mais um contraste entre a casa do campo e a da cidade: a do campo parece ganhar um tom idílico perante a violência que a família enfrenta na cidade. A estranheza também se sente quando se aproximam do bairro onde a irmã mora, ainda em construção, desordenado, com lama, abandonado. Este contraste acentua-se com o surgimento inexplicável, dos irmãos Dagobé que vêm mais uma vez perturbar a família. Situação esta que ocorre assim que saem do autocarro.

O filme termina com Liojorge de volta ao campo, parado na margem do rio. Em *voz off*, ouvimos Liojorge dizer ao pai que já está na hora de mudarem de lugares. Ao longe, começa a vislumbrar a canoa e entra no rio. A implicação da sua oferta assusta-o e tenta sair do rio, a saída é difícil pois está contra a corrente. À medida que o pai se aproxima, ele foge pelo campo, sentindo a realidade e o horror da “terceira margem” (Sadlier 2003, 113). Este final dado por NPS não é muito concludente e pode até ser pejorativo em relação ao conto “A Terceira Margem do Rio”, pois ficamos com a ideia de que Liojorge não quer ocupar o lugar do pai porque simplesmente tem medo. No conto, o próprio Liojorge continua a narração em que fica visível um arrependimento e um triplo perdão por não ter trocado de lugar com o pai. Como forma de se conformar com a sua atitude quer que o seu corpo seja depositado numa canoa quando morrer. É clara a diferença dos finais, em que ao questionarmos o final cinematográfico podemos melhor compreender o literário. Trata-se de uma adaptação complexa, pois parte-se de contos que constituem um livro que representa uma unidade. Isto é, ao reconfigurar o equilíbrio entre as partes do todo que é o livro poder-se-á pensar nesse equilíbrio de uma forma mais ou menos consistente.

3) *Tenda dos Milagres* (1997), a partir de Jorge Amado

A adaptação cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos de a “Tenda dos Milagres” (1969) de Jorge Amado apresenta-se em consonância ao conteúdo do romance. NPS transfere o conteúdo do romance, constituído por palavras, para um outro *medium* caracterizado por imagens. As alterações efectuadas dão conta de uma actualização da história, por exemplo, muda a profissão de Fausto Pena de académico-narrador para realizador-poeta. Por outro lado, opta por deixar de parte o lado mais

sexual e amoroso de Pedro Arcanjo focando-se principalmente nas suas ideologias e na sua posição como intelectual para a questão da formação da nacionalidade brasileira. Vimos que Stam afirmava que uma adaptação é nada menos que uma ressurreição de uma palavra original mas no sentido de um novo discurso, de um *medium* diferente (2005, 4). Esta definição encaixa naquilo que se pretende fazer com esta análise da adaptação de NPS, ou seja, analisar o discurso fílmico para comentar o enredo de “Tenda dos Milagres”. Para tal, serão analisados os aspectos mais pertinentes para a discussão em torno da noção de poder e da representação da religião, neste caso, do candomblé.

O filme começa com uma jornalista, na televisão, informando que “o tempo está bom na Bahia”. Esta informação, além de nos situar geograficamente, indica a utilização dos meios de comunicação que se vai verificar ao longo do filme. Nota-se ainda, que o próprio filme vai incluir outro filme, uma vez que no seu início assiste-se à edição do filme que Fausto Pena realizou. Deste primeiro plano passamos para o genérico acompanhado por fotografias, provavelmente do início do século XX. Essas fotografias são de ancestrais brasileiros progressistas que entram em contraste com imagens de escravos africanos com os respectivos senhores (Kinder 1995, 227). Estas imagens denunciam, a partir daqui, a polaridade que o filme vai tentar representar: o lado progressista da elite brasileira (que vai ter por base a discussão da ideia de raça) e o lado tradicional da herança africana no Brasil (que tem como objectivo preservar essa herança através do candomblé).

A realização do filme sobre Arcanjo por Fausto Pena serve de moldura para o filme de NPS. Este é também um filme auto-reflexivo sobre como fazer um filme e as dificuldades enfrentadas. Por exemplo, Fausto Pena tenta falar várias vezes com um responsável da Embrafilme mas nunca consegue. NPS faz também uma crítica à indústria cinematográfica brasileira, que nos anos setenta passava por problemas por ter que subjugar os cineastas a uma comercialização que poucos queriam.

O filme vai oscilar entre outras duas representações: aquela que as investigações de Pena mostram e transmitidas depois em filme e as interpretações (forçadas) que os meios de comunicação querem vender. Pena entra nesse jogo e também ele oscila entre os dois lados, ora vende informação para ser utilizada com fins lucrativos ora tenta preservar a verdade.

Pedro Arcanjo, depois de expor os seus ideais, é preso como forma de censura. Vemos o herói deitar-se na prisão, há um corte e estamos de novo na sala de edição.

Dadá pergunta se o filme acaba daquela forma e Pena diz que sim. Dadá insiste em saber o final da história porque não acredita que Arcanjo tenha mesmo morrido na prisão. Pena diz então que Arcanjo ainda viveu alguns anos, participou em algumas greves mas estas informações não são cinematográficas. Sublinha a sua importância no tempo em que viveu dizendo que foi um homem de coragem. Um *flashback* abrupto leva-nos até aos últimos dias de Arcanjo. Este, já envelhecido, conversa com o professor Fraga Neto. Tenta convencê-lo a participar num comício acerca da entrada do Brasil na Segunda Guerra. Já na manifestação, Arcanjo sente-se mal. O *flashback* termina e percebemos que Pena estava a contar o final da história a Dadá. Ou seja, apesar de o filme que Pena realiza não ter este final mais alargado e explicativo, Pena conta-o e essa narrativa torna-se visível. Ana Mercedes chega e pergunta a Pena se não vai acabar o filme e este responde-lhe que não vale a pena terminar um filme que todos já viram. Na verdade, o espectador vê dois finais, cada um constituído por duas versões da morte de Arcanjo. A primeira, quando Arcanjo vem da manifestação e morre (cenas antecedentes da primeira morte que vemos no início do filme); a segunda, na prisão. Este duplo final mostra a dificuldade em delimitar a veracidade da história de Arcanjo, pelo que, dois finais diferentes dão a possibilidade de um final mais subjectivo, que nos remete para a primeira citação feita acerca do romance: “Tudo se resumia em *talvez, pode ser, se não foi assim, foi assado*” (Amado 2001, 25).

O filme termina com o discurso do director do jornal que organizou o centenário do nascimento de Arcanjo proclamando-o “glória da pátria” e como sendo o responsável pelo mundo se curvar ante o Brasil. É interessante pensar que o final do filme é dado àquele que demonstrou mais interesse económico para com a figura do herói baiano em vez de ser ele próprio a ter o seu grande final. Mas como disse Pena, o importante é que “Arcanjo foi fiel aos seus ideais”. É ainda um fim irónico visto que é galardoado pela Faculdade que o expulsou. Ao longo do filme podemos constatar que a religião foi razão das desavenças entre os dois grupos, mas foi também uma razão de comunidade e de solidariedade da população pobre e negra da cidade (Sadler 2003, 93).

4) *Azyllo muito louco* (1969), a partir de Machado de Assis

Azyllo muito louco começou a ser gravado em 1969, um ano após a implantação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), que trouxe uma intensa censura que se alastrou rapidamente. A partir do golpe de 1964, o Brasil passa a ter um governado de militares caracterizado pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime militar. Por estas razões,

a censura reorganiza-se com o objectivo de servir os interesses políticos dos militares no poder. Foi na terceira fase desta reestruturação, ocorrida entre 1969-1974, uma fase de carácter político-ideológico que o filme de NPS se inseriu. Nelson Pereira dos Santos justifica a escolha do conto de Machado de Assis “por causa de 1968, do golpe dentro do golpe” (Salem 1987, 24). Isto é, NPS interessou-se pelo facto de durante o regime autoritário pós-64 ter ocorrido um outro golpe que converteu o Brasil num regime ditatorial-militar a partir de 1968. Foi a situação política e social que fez o realizador escolher um autor também canónico caracterizado por uma ironia que está presente em muitas das suas obras e que poderia ser útil para conotar o filme de uma linguagem mais subtil.

O conto “O Alienista” narra a história de um homem e de como este se entrega ao estudo da ciência de um modo excessivo. O protagonista, Simão Bacamarte, é descrito como um homem obcecado pela ciência trazendo consigo teorias sobre a loucura que instauram o caos em Itaguaí. O narrador tem um olhar afastado, o que lhe permite fazer uma desconstrução daquilo que narra através das descrições excessivas e da ironia com que conta. O conto de Machado de Assis propõe ainda algumas reflexões em torno da loucura e como esta condiciona a vida de uma comunidade e, ainda, a proposta de definição de loucura por parte do protagonista que vai ao encontro de um cruzamento com os padrões do ser humano pondo em causa a própria condição humana. O modo de narrar que Machado de Assis aplica ao conto perde-se no filme, não há um narrador (em voz *off*, por exemplo) que esteja continuamente a narrar história. Ouvimos a voz de dona Evarista que narra alguns aspectos importantes de Simão, mas não de uma forma constante. O tema da loucura é bem aproveitado por NPS, sendo este o motor da narrativa, a um nível mais superficial. Num nível mais inferior, ou não tão evidente, temos aquilo que NPS procurou fazer com este filme, isto é, usar uma história do século XIX em que uma só pessoa dotada de um grande poder conseguiu manipular a população de Itaguaí para, através de alegorias e metáforas, fazer um filme que retratasse a situação política e social do Brasil de 1969. Esta estratégia foi necessária pois era a única forma de o filme ser exibido sem ser censurado. O facto de ser uma adaptação (livre) de um conto de um autor tão importante como Machado de Assis contribuiu em muito para a realização do mesmo. Diz Helena Salem: “O que mais impressiona no filme [...] é como ele consegue ser tão agudo na observação do momento político, tão corajoso [...] apesar de toda a repressão existente na época. É

certo também que se utiliza de uma linguagem metafórica, mais hermética, cheia de sutilezas e ironia” (1987, 251).

Para o filme, Nelson Pereira dos Santos funde duas personagens, o padre e o alienista, conferindo assim à personagem doutor padre Simão um poder espiritual e moral. No conto, este poder está dividido pelo padre Lopes e pelo alienista Simão. Dona Evarista deixa de ser mulher de Simão Bacamarte, “para ter com ele apenas uma relação de paixão espiritual. [...] Porfírio transforma-se no marido de dona Evarista, não mais barbeiro mas um rico senhor de escravos” (Salem 1987, 249 e 250). Todas estas alterações foram necessárias, principalmente, para poupar dinheiro. No entanto, não deixa de ser interessante a fusão do padre com o alienista, fazendo uma crítica às alianças políticas e religiosas.

Passando para a análise mais específica do filme, depois do genérico, um homem anuncia a chegada de um novo padre à vila de Serafim, o doutor padre Simão. As suas primeiras palavras dão conta do seu projecto de vida: “Cuidarei da mente humana como um operário de almas”, indicando uma combinação entre ciência e espiritualidade. Simão anuncia então o seu projecto de criar uma casa para curar os loucos pois “os loucos devem ser venerados, eles não pecam porque não têm juízo”. Assim que a Casa Verde está pronta, os loucos são transladados. Para comemorarem a inauguração fazem uma espécie de festa. Aí, Crispim Soares, o boticário, diz: “eu acho que o único alienado é o alienista”, no entanto, é de imediato contrariado por outras personagens que afirmam que Simão está a praticar um acto de caridade. Esta reacção por grande parte da população de Serafim pode ser devida ao facto de o alienista ser também um padre, o que atenua as suas acções, dando-lhe deste modo um poder absoluto.

Vemos Simão a meditar sobre o seu projecto de vida: estudar profundamente a loucura e encontrar o remédio universal para a sua cura. A voz de dona Evarista explica, em voz *off*, que Simão também estuda o comportamento humano fora da Casa Verde, que constitui um laboratório. Dona Evarista é aquela que está mais próxima de Simão pois foi ela que o chamou para Serafim e é aquela que financia os projectos do padre. Evarista diz que o que lhe entusiasma no projecto de Simão é o progresso e a novidade. Para sublinhar a importância da Casa Verde diz que só há mais um asilo como aquele e é em Paris, mas mesmo assim não tem um alienista como Simão cujas teorias vão revolucionar a ciência universal. No conto, a referência a outra Casa Verde é feita de um modo negativo. A referência toma lugar no capítulo VI “A rebelião”. É Porfírio quem a refere: “O barbeiro, depois de alguns instantes de concentração, declarou que

estava investindo de um mandato público, e não restituiria a paz a Itaguaí antes de ver por terra a Casa Verde – ‘essa Bastilha da razão humana’ – expressão que ouvira a um poeta local, e que ele repetiu com muita ênfase” (Assis 2008, 39). Sem saber o que está a dizer em concreto, Porfírio compara a Casa Verde a um dos símbolos do absolutismo francês do século XVII.

Entretanto Simão constrói duas teorias sobre a definição da loucura, uma em que os loucos são aqueles que apresentam o desequilíbrio das faculdades humanas e outra completamente em sentido oposto, isto é, a loucura é o equilíbrio das faculdades humanas. É neste ambiente em que de repente Simão coloca quase toda a comunidade na Casa Verde, em que surge Luzinha como figura da resistência. De facto, as mulheres ganham uma importância que não têm no conto. “Se a revolta no livro é obra dos homens, no filme ela é puxada pelas mulheres (ainda que seja colocado como chefe um homem) [...]. Também são as mulheres as únicas que, mesmo dentro do hospício, não usam camisa-de-força, ao contrário dos homens” (Salem 1987, 251). Por isso mesmo, as mulheres apresentam-se de um modo livre, mais fortes e conscientes da situação em que Serafim se encontra. Junta-se a outra mulher que está na Casa Verde e pedem ajuda ao Capitão, que primeiro se nega a ajudar mas depois acaba por prender Simão e Porfírio. O Capitão passa a ser a figura libertadora de Serafim, apesar de este ter dito que se libertasse a Casa Verde queria que todos o obedecessem e não aceitaria que contrariassem as suas ordens. E assim acontece: o Capitão mantém os presos na Casa. Os presos reclamam o isolamento e o Capitão manda libertar Porfírio para que os dois possam formar um novo governo. A primeira medida de Porfírio é deixar que Simão continue a sua experiência com todas as pessoas menos as que estão no governo. Depois de fazer com que os presos comam relva como animais observa-os e conclui que ele é o único que deve estar na Casa Verde, pois reúne em si a teoria e a prática. Conclui que “achou em si as características do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto” (Assis 2008, 71). Depois de confessar a sua nova teoria é julgado e acusado de usar “o nome da ciência e da religião para fins inconfessáveis. Quis levar a sua ciência longe de mais”. É então encerrado na Casa Verde como o único alienado da cidade. O filme termina com Simão a conduzir uma orquestra inexistente, cena que toca os limites do surreal, como um alienado.

Para terminar a análise é pertinente mencionar a utilização constante da música, por vezes, sobrepondo-se aos diálogos fazendo com se tornem incompreensíveis. É uma música incomodativa e estridente, surge num tom experimental que substitui os diálogos restando apenas a imagem. O figurino também é descontextualizado, não propriamente pelo desenho do vestuário e acessórios mas pelas cores usadas e pelo seu exagero.

Linhas de articulação:

Ao pensar nestes quatro filmes escolhidos de Nelson Pereira dos Santos é possível verificar algumas linhas de reflexão que se vão propagando. Cronologicamente, *Vidas Secas* (1963) é o primeiro filme de NPS marcando uma nova fase do Cinema Brasileiro. Nele encontramos um realismo crítico influenciado pelas vanguardas europeias mas também pela sua preferência pelo escritor Graciliano Ramos e pelo seu romance “*Vidas Secas*”. Com a análise deste filme pretendeu-se enfatizar a ideia de poder daqueles que dominam sobre aqueles que nada têm, através da cena da prisão. A religião também foi um ponto a que se quis dar importância pela sua banalização através da encenação da cerimónia bumba-meu-boi. Seguindo a ordem cronológica, *Azyllo muito louco* (1970), surgiu numa época controversa em que as artes estavam sob censura. É através de Machado de Assis, um autor canónico e apreciado por todos os brasileiros, que NPS faz o filme. Aqui também a ideia de poder é representada de uma forma excessiva através do protagonista Simão. Mais uma vez o realizador usa a religião para a associar ao poder político e dar ao filme um tom excessivo na figura desta personagem que acaba por enlouquecer, ou seja, aquele que reúne um poder absoluto. E aqui reside o ponto mais interessante tanto do conto como do filme, quando Simão se auto-intitula um mentecapto. *Tenda dos Milagres* (1997), segue também as mesmas linhas de reflexão ao encenar um poder dominador em contraste com uma religião específica, o candomblé. Neste filme são postas em causa duas forças de poder: o poder racista de Nilo Argolo e o poder religioso do candomblé na figura de Pedro Arcanjo, o herói. A utilização dos meios de comunicação e o facto de vermos um filme a ser feito dentro do filme dá conta de uma contemporaneidade que NPS procurou dar ao filme. Por fim, *A Terceira Margem do Rio* (1993), foi escolhido numa primeira fase por apresentar um realismo mágico que contrastava com *Vidas Secas*. Também neste filme há a presença de um poder dominador que condiciona a vida das personagens, encarnado na figura dos irmãos Dagobé. A ida do campo para a cidade e depois o inverso foi um ponto de interesse por também ir ao encontro de *Vidas Secas*. Tal como em *Tenda dos Milagres* a

marca da contemporaneidade também se verifica, embora de uma forma negativa pois vem retirar a marca regionalista de Guimarães Rosa.

Parece portanto que estes quatro filmes se podem relacionar entre si por temas que se repetem, bem como, por serem adaptações de romances de autores canónicos. Aliás, a obra cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos é pautada por muitas adaptações, havendo quase sempre uma obra literária na base de cada filme. Esta foi uma das motivações principais que me levou a escolher este realizador. Através do estudo dos filmes foi possível elaborar um quadro comparatista entre eles, delinear uma evolução presente nos quatro filmes e aprender de que forma um realizador se apropria de um texto literário e o manipula a fim de criar uma nova linguagem.

5. Execução financeira de acordo com o plano orçamental previsto

O plano orçamental previsto não foi completamente cumprido pois verifiquei que a maioria dos DVDs se encontravam disponíveis em bibliotecas privadas, pelo que pude aceder a eles sem qualquer custo. No entanto, foi necessário adquirir DVDs para gravar os filmes principais, com um custo total de 15€. Em Janeiro de 2011 foi-me proposto pela bolseira Cristina Branco (Fundação Amadeu Dias), participar num evento cultural em que contribui com a compra de um DVD (*Vidas Secas*) com o custo de 10€. Foram gastos 43.91€ em fotocópias e material de escritório. Foram adquiridos vários livros com um custo total de 393.56€.

6. Conclusões

Os objectivos propostos para este projecto foram conseguidos. A aprendizagem que dele se retirou, embora nem sempre contínua, foi uma aprendizagem gratificante, no sentido de melhor compreender as relações entre cinema e literatura no contexto específico da cultura brasileira. Para a concretização dos objectivos propostos, ressalta-se a importância da Tutora, pelas questões suscitadas ao supervisionar o trabalho realizado. Questões estas que poderão num futuro próximo ser alvo de uma tese de Mestrado. Outro aspecto a ressaltar foi também a participação no evento cultural “Arte moderna e contemporânea brasileira”, a cargo da bolseira Cristina Branco e do aluno Miguel Dóres, que possibilitou especificar conhecimentos acerca da arte brasileira. O evento teve lugar na Casa da América Latina com o título de “Arte Moderna e

Contemporânea Brasileira”, e tinha como objectivo apresentar paradigmas culturais transversais ao cinema, à pintura e à literatura. Este foi repartido em três sessões cada uma composta pela projecção de um filme, uma conferência e um debate com o público. No segundo dia, coube-me a mim apresentar o filme “Vidas Secas” cuja análise já tinha sido efectuada à luz do presente projecto.

A partir deste projecto será possível elaborar um artigo científico a publicar numa revista universitária. Cujo objectivo será o de explorar com maior profundidade e mais minuciosamente, não os quatro filmes, mas algum aspecto de maior pertinência e equivalente em pelo menos dois dos filmes analisados.

7. Bibliografia citada

- AMADO, Jorge. 2001. *Tenda dos Milagres*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ASSIS, Machado de. 2008. *O Alienista e alguns contos*. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes.
- Nelson Pereira dos Santos; resistência e esperança de um cinema. 2007. In *Estudos Avançados* 21 (59), pp.324-352
- PINTO, Leonor E. Souza. 2006. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/>
- RAMOS, Graciliano. 2006. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record.
- ROSA, João Guimarães. 2005. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SADLER, Darlene J. 2003. *Nelson Pereira dos Santos (Contemporary film directors)*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- SALEM, Helena. 1987. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SODRÉ, Nelson Werneck. 1960. *História da literatura brasileira seus fundamentos económicos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- STAM, Robert. 2005. Introduction. In *Literature through film: realism, magic, and the art of Adaptation*. Blackwell Publishing.
- STAM, Robert and Randal JOHNSON (eds). 1995. *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press.

8. A apresentação do projecto será entregue em PowerPoint.